

ARTIGOS

DOSSIÊ CARNAVAL NEGRO DO CARIBE

Os ritmos calientes do Caribe num carnaval brasileiro

Milton Moura

Resumo

Um leque de estilos musicais e coreográficos originários do Caribe se difundiu vigorosamente por inúmeros países do Ocidente, alcançando o reconhecimento dessa região como matriz musical e coreográfica. Este processo transcende o delineamento das fronteiras identitárias nacionais e remete a dinâmicas mais amplas. Estas, por sua vez, estão relacionadas aos mercados artísticos, sobretudo no que se refere à música e à dança, passando também pelas teias do turismo. O artigo busca compreender como esses ritmos caribenhos são percebidos como apropriados para a festa carnavalesca, a folia, a manifestação e fruição da sensualidade, oferecendo elementos para compreender a forma como esses ritmos foram assimilados e recriados no campo do Carnaval de Salvador.

Palavras-chave: Caribe, Carnaval, música, dança, Bahia

Resumen

Un abanico de estilos musicales y coreográficos procedentes del Caribe se difundió vigorosamente por numerosos países de Occidente, alcanzando el reconocimiento de esta región como matriz musical y coreográfica. Este proceso trasciende el delineamiento de las fronteras identitarias nacionales y remite a dinámicas más amplias. Éstas, a su vez, están relacionadas a los mercados artísticos, sobre todo en lo que se refiere a la música y a la danza, pasando también por el turismo. El artículo intenta comprender como esos ritmos caribeños son percibidos y apropiados por la fiesta carnavalesca, la folia, la manifestación y fruición de la sensualidad, ofreciendo elementos para comprender como esos ritmos fueron asimilados y recriados en el campo del carnaval de Salvador.

* Artigo recebido em agosto de 2009 e aprovado para publicação em outubro de 2009

Palabras claves: Caribe, carnaval, música, danza, Bahía

Abstract

The range of musical styles and choreographies of the Caribbean spread vigorously throughout innumerable countries of the West and resulted in the region's recognition as a center and source of music and choreography. This process transcends the delineated borders of national identity and is subject to broader dynamics. These, in turn, are related to artistic markets, which refer, above all, to music and dance, and are also influenced by tourism. The article aims to comprehend how these Caribbean rhythms are perceived as appropriated for carnival, its folia, as well as its manifestation and coming to fruition of one's sensuality, suggesting certain factors involved in how these rhythms were assimilated and re-created in the carnival in Salvador.

Key-words: Caribbean, Carnival, music, dance, Bahia

Introdução

Um leque de estilos musicais e coreográficos originários do Caribe se difundiu com extraordinário vigor e capacidade de permanência em inúmeros países do Ocidente a partir dos anos 1940, alcançando o reconhecimento dessa região como grande matriz musical e coreográfica². Não se trata de uma simples identificação entre os estilos musicais que se espalharam pelo mundo a partir das Antilhas e da costa atlântica da América Central e da Colômbia e o que se chamou e ainda se chama, amplamente, *música latina*. Pode-se observar uma seleção desses estilos, conforme uma dinâmica que transcende o delineamento das fronteiras identitárias nacionais e remete a dinâmicas mais amplas, por sua vez relacionadas ao desenvolvimento e

consolidação de circuitos de admirável amplitude no âmbito dos mercados artísticos, sobretudo no que se refere à música e à dança. Estes circuitos estão relacionados ao turismo como setor das esferas da economia e da cultura cuja consideração se torna inevitável tendo em vista sua importância na própria dinâmica da diáspora artística do Caribe.

Um artigo anterior, publicado nesta mesma revista (MOURA, 2009), tratou de como alguns desses ritmos chegaram ao Brasil – mais especificamente, a Salvador – desde os anos 1940. Este busca compreender mais detidamente como esses ritmos, sobretudo o merengue, desembarcaram aí através dos circuitos musicais amazônicos. Mais especificamente, como são prontamente percebidos como apropriados para a festa carnavalesca, a folia, a manifestação e fruição da sensualidade, oferecendo elementos para compreender a forma pela qual foram assimilados e recriados no campo do Carnaval de Salvador.

A reflexão parte de uma discussão estabelecida entre algumas afirmações de Leonardo Acosta e Mikhail Bakhtin. Como se trata de autores situados em contextos tão diversos, geográfica e historicamente, faz-se necessário traçar cuidadosamente este diálogo.

Segundo Acosta (1989), saxofonista e historiador da música cubana, a América Latina apresenta um desenvolvimento musical singular. Enquanto a Europa praticamente perdeu seu patrimônio em termos de práticas tradicionais populares e extensas regiões asiáticas e africanas, por sua vez, mantiveram formas ancestrais mesmo durante o processo de colonização, o que se observa abaixo do Rio Grande parece mais desafiante à nossa compreensão. No início, as práticas musicais indígenas teriam sido banidas da história, em decorrência da hegemonia européia prontamente definida no século XVI. Isto aconteceu com maior radicalidade no caso do Caribe, em virtude do extermínio quase total das comunidades que ali se encontravam até o final do século XV.

No decurso da colonização e da interação desigual entre povos tão distintos, incluindo aí os africanos, o que se verifica é uma dinâmica de trocas contínuas em termos de instrumentos, modos, temáticas e desempenhos, com acento da importância da oralidade (1989, p. 150-151).

As tradições musicais no continente latino-americano formam-se com um caráter marcadamente híbrido. Os praticantes da música recriaram – dir-se-ia transcriaram? – uma cultura musical a partir de modelos europeus, integrando elementos aportados por povos os mais diversos, sejam aqueles que vieram para a América nas malhas do tráfico de cativos, sejam aqueles que já se encontravam aí antes da conquista ibérica.

O que nos interessa mais de perto, aos efeitos desta reflexão, é sua afirmação acerca da especialidade do Caribe neste processo de criação musical no continente latino-americano. Acosta propõe a compreensão do Caribe como uma espécie de umbigo das Américas, tendo em vista, principalmente, este processo de troca de padrões musicais (1989, p. 190).

Poderíamos enfatizar, aqui, a singularidade geográfica do Caribe. No período em que o transporte e a comunicação se davam sobretudo por via marítima, esta região não pode ser entendida colocando-se em primeiro plano sua extensão territorial, mas em termos da extensão de seus litorais e de sua apropriação às condições da navegação – centenas de praias, golfos e baías, propícias não apenas à chegada de navios, como à sua passagem e abastecimento. Dificilmente se encontraria uma área em que quatro metrópoles – França, Inglaterra, Holanda e Espanha – se fizeram presentes de forma tão intercalada, o que ocasionou uma dinâmica de trocas culturais que em nada ficaria a dever às proposições de autores como Stuart Hall (1997), por sua vez jamaicano, sobre as sociedades contemporâneas.

A própria multiplicidade de metrópoles a disputar esta infinidade de praias e portos será, a partir da segunda metade

do século XX, um fator ao mesmo tempo de facilitação e complexificação dos fluxos migratórios do Caribe para os países ricos da América e Europa. Assim, a presença expressiva de cidadãos de Curaçao na Holanda, de naturais da Martinica, Santa Lúcia e Guadalupe na França, de jamaicanos na Inglaterra, de cubanos, dominicanos e porto-riquenhos nos Estados Unidos e Espanha, assim como de pessoal de Trinidad e Tobago no Canadá, além de sua mistura e reorganização especialmente em Nova Iorque, pode ser compreendida como uma contrapartida da forma como esses territórios foram constituídos pela colonização.

Em que sentido suas posições podem ser transversalizadas com aquelas que o teórico da literatura Mikhail Bakhtin, russo radicado na França, nos legou sobre a cultura carnavalesca? Ora, a obra de Bakhtin (1970b) sobre o Carnaval é ampla e densa demais para ser comentada com brevidade num artigo. Cabe, então, pinçar um aspecto fundamental na sua leitura de Rabelais como intérprete de seu tempo: o Carnaval como segunda vida da cultura medieval e renascentista. Bakhtin insiste em que tradições antigas herdadas de Roma permaneceram vivas no Carnaval da Idade Média, assim como este persiste até o início da modernidade. O Carnaval propriamente dito é associado às outras festas carnavalescas, que podiam durar semanas a depender do costume local, integrando cortejos, procissões e teatralizações os mais variados.

Em mais de uma passagem, o autor dá o Carnaval como uma *segunda vida do povo*, baseada no princípio do riso, concebido como atuação coletiva, capaz de realizar uma inversão nos padrões de percepção e julgamento da sociabilidade. O riso viabilizava o trânsito de formas festivas e facilitava sua convergência para o grande momento do Carnaval.

O tempo carnavalesco aparece também como um momento nas festas medievais mesmo que essas ocasiões não fossem chamadas propriamente de Carnaval. Qualquer festa

popular poderia ser tida como *um Carnaval*, da mesma forma como dizemos hoje sobre uma comemoração que reedita o espírito carnavalesco. Na Idade Média, quase toda festa religiosa tinha seu momento carnavalesco em praça pública.

Podemos então utilizar os termos Carnaval – ou, mais precisamente, carnavalesco – também como nomes de uma categoria ao mesmo tempo historiográfica e hermenêutica. Para Todorov (1981), não fica claro até que ponto o carnavalesco surge no texto de Bakhtin como sinédoque e/ou como referência propriamente à cultura medieval. Já em *La Poétique* de Dostoievski, distingue-se entre a experiência precisamente do Carnaval e a experiência do carnavalesco como perspectiva. A realização do Carnaval era um momento singularmente denso e importante desta percepção carnavalesca do mundo (BAKHTIN, 1970a, 170).

O termo Carnaval, assim, é dado como um denominador comum, um desaguadouro de uma série de elementos – também por isso chamados carnavalescos – de outras festas, que com o tempo foram por ele suprasumidas ou recapituladas. As outras festas perderam o viço com o arrefecimento da participação popular, tornando-se cativas do rito religioso oficial ou cívico. Em contrapartida, o Carnaval, por acontecer de forma independente da Igreja e do Estado e tolerada por ambos, vige até o início dos tempos modernos. A dinâmica histórica do Carnaval coincide com o processo pelo qual a grande festa popular se baseou nas formas já tradicionais em cada região para, em seguida, enriquecer-se em detrimento das mesmas festas, muitas delas já em decadência.

Esta compreensão bakhtiniana do Carnaval guarda uma sintonia às vezes sutil, às vezes explícita com o conceito de dialogismo, que muitos de seus comentaristas consideram central na sua obra. Na interpretação de Todorov (1981), o dialogismo bakhtiniano tem como axioma que todo enunciado

se relaciona de alguma forma a outros; em suma, os enunciados estão em permanente diálogo entre si³. Trata-se da relação estabelecida entre enunciados, discursos, memórias, narrativas, enfim, que equivale à relação entre dois sujeitos que mantêm diálogo. Clark & Holquist (1998) tomam o dialogismo como eixo epistemológico e, ao mesmo tempo, biográfico de Bakhtin. Os autores vêem na vida de Bakhtin a realização do princípio da duração na mudança, identidade em fluxo, e que eles propõem como o princípio da simultaneidade na diversidade de formas de existir.

Carlo Ginzburg (1987) desdobrará o pensamento bakhtiniano com a utilização generosa do conceito de circularidade cultural. Trata-se da afirmação de uma dinâmica de trocas entre pólos freqüentemente chamados, no âmbito das ciências sociais, de cultura hegemônica e cultura subalterna, ou cultura oficial ou letrada e cultura popular. Esta polarização seria alvo de duras críticas, anos depois, por Roger Chartier (1995), para quem a cultura popular é uma construção erudita. No caso do objeto deste artigo, não se trata precisamente da relação entre dominante e dominado ou entre oficial e popular, mas de destacar a tendência, na historiografia atual, a enxergar o desenvolvimento das práticas culturais como uma troca incessante de material simbólico.

Esta renovação permite compreender o Carnaval como um campo em que diversos vetores culturais se fazem presentes, sejam ou não chamados carnavalescos. A própria presunção de fixar os aspectos “autênticos” ou “inautênticos” no âmbito da cultura, que com freqüência coincide com a suspeição relacionada a tudo que é veiculado pela grande mídia, especialmente a cultura pop, vem se constituir, assim, como um entrave à compreensão do mundo do Carnaval na sua inteireza, fluidez e dinâmica.

Este texto convida o leitor a pensar a relação entre cultura musical caribenha e Carnaval a partir da fluidez de ambos

os termos do binômio. Ora, isto é incompatível com uma postura essencialista, que tantas vezes embala o sonho – ou ilusão – de reconstituir conceitualmente o patrimônio cultural do que tantas vezes se denomina com expressões como “a autêntica cultura de meu país”. Como diz Herom Vargas, “As características de um produto cultural híbrido são difíceis de abarcar, a não ser levando em conta sua instável complexidade” (2004, p. 2). Esta perspectiva se afina com a de outros autores latino-americanos, como Nestor Canclini (2000), que estudou de forma original e – por que não dizer? – desconcertante, para alguns, as relações entre norte-americanos e mexicanos em áreas de fronteira. Esta metodologia se afina com as posturas de autores como Stuart Hall (1997) e Peter Burke (2006).

Assim, não deixa de ser desafiante perceber os trânsitos interculturais entre o que vem do Caribe, ou chega como se do Caribe tivesse vindo, e o mundo do Carnaval – no caso, o mundo do Carnaval da Bahia.

A música e a dança caribenhas em diáspora

No decurso desta reflexão, como se poderia falar de um lugar de origem de um estilo musical ou coreográfico?

Por um lado, temos um vasto e incansável trabalho de pesquisadores de estudos culturais, história da música e etnomusicologia no sentido de estabelecer os contornos de estilos, bem como suas origens.

Um dos autores mais bem sucedidos é Peter Manuel (1995). Seu perfil de pesquisador merece destaque nesta reflexão, porquanto procura, ao mesmo tempo, identificar as origens africanas e européias dos estilos musicais caribenhos e estabelecer tecnicamente suas especificidades. Uma de suas advertências recai sobre o caráter oral das tradições européias, tanto quanto das tradições africanas que chegaram à América.

Manuel se refere aos carnavais sazonais trazidos pelos colonos (1995, p. 13), o que não significa a grande festa oficialmente conhecida como o Carnaval, e sublinha a própria multiplicidade das origens dos colonos em ilhas como Cuba e Porto Rico.

Sua análise pontua elementos importantes, por exemplo, para compreender as diferenças entre o reggae da Jamaica e o calipso de Trinidad e Tobago; enquanto o reggae está mais identificado com a enunciação da angústia e sofrimento e com o messianismo, o calipso se identificou como uma música de Carnaval (1995, p. 184). É significativo que o Carnaval, em Port of Spain, durasse cerca de dois meses; não menos significativa é a constatação de que ali se encontraram imigrantes e colonos das mais variadas origens, sejam franceses, ingleses e espanhóis, sejam indianos, sejam ainda africanos de diversos grupos étnicos.

Todos estes aspectos vão ser recapitulados e reprocessados na dinâmica da diáspora. Não se trata apenas de modificações sofridas pelos diferentes estilos na sua expansão em busca de mercados, seguindo a rota de milhões de migrantes. Boa parte dos consumidores brasileiros de música internacionalizada sabe que a rumba e o mambo vêm de Cuba; o bolero, tanto de Cuba como do México; o merengue, da República Dominicana; a bomba, de Porto Rico; a cumbia, da Colômbia. Estes ritmos geograficamente localizados faziam considerável sucesso até os anos 1950⁴. Por outro lado, temos uma novidade: a própria invenção do Caribe como região originária. Assim como a África enquanto denominador comum da origem dos povos escravizados, o Caribe foi recriado como denominador comum de criações culturais de origens próximas.

Tal invenção se dá nos Estados Unidos, sobretudo em Nova Iorque, a partir da articulação de um número crescente de imigrantes polarizados entre duas posturas, dois estados d'alma. De um lado, a nostalgia, a saudade, a rememoração; de outro, as estratégias no sentido de empreender uma carreira, de prosperar.

Cubanos, norte-americanos, dominicanos e porto-riquenhos, o que não exclui a participação de artistas de outras nacionalidades, engendraram a salsa nos anos 1960. O próprio nome já diz do processo de sua criação. É literalmente o molho, o tempero – poder-se-ia dizer, a especiaria – capaz de conferir gosto especial a um prato e transformá-lo em iguaria. A salsa parece ser o produto mais plural (na sua composição) e integrador (em termos de envolvimento de diferentes tipos de artistas e públicos) do processo da diáspora caribenha. De certa forma, pode-se perguntar se não foi a salsa que selou a existência do Caribe como entidade midiática. Não é difícil reconhecer a proeminência cubana nesta dinâmica; entretanto, não se trata mais de uma música estrita ou propriamente nacional. É o Caribe!

Um processo que vem se conectar com esta invenção é a própria denominação de música latina a uma variedade de estilos de origem caribenha. Como palco desta criação, as grandes cidades norte-americanas, bem como Londres e Paris. Nos Estados Unidos, a música latina é também chamada *latin jazz*. Isto merece uma consideração cuidadosa. Não é a qualquer música que tem suas origens no Caribe que se chama *latin jazz*, assim como tampouco se diz que o *latin jazz* é norte-americano na mesma acepção pela qual se costuma dizer do jazz. Levando-se em conta a multiplicidade de ingredientes, trata-se de uma invenção americana, no sentido de um patrimônio das Américas.

Raúl Fernández afirma que o encontro entre a música caribenha e o jazz teve lugar inicialmente em Nova Orleans, como um aspecto da convivência, nesta cidade, de franceses, ingleses, italianos, espanhóis, escravos, negros livres, mexicanos e migrantes de diversos pontos das Antilhas (2002, p. 14). Já nos anos 1920, como o próprio jazz, esta coreografia de aproximações teria Nova Iorque como seu palco principal. Vejamos a interpretação do baixista nova-iorquino González⁵ sobre o seu desenvolvimento:

To me the story of Latin jazz is like a chapter in a family history. Once upon a time there were two cousins who had an African grandmother. One cousin moved to the United States where, while retaining some aspects of his African ancestors, he was influenced by the forces that shaped American society. The second cousin also moved away; to the Caribbean, where he retained stronger ties to his African roots. After many years the two cousins reunited in New York City, and they began to bring back together their two musical worlds. Born from two other genres, Latin jazz became something entirely distinct and different. It evolved beyond just mixing Afro-Cuban rhythms with jazz phrasing and soloing. It may have started that way, but it has gone far deeper. Latin jazz is about developing a jazz sensibility about the music, its structure, its swing, which implies that the musicians can spontaneously engage in a musical conversation with each other at a very high level (Apud FERNÁNDEZ, 2002, p. 9).

Na interpretação de González, a origem comum africana foi o fator que viabilizou e promoveu a interface entre estes dois ritmos tradicionais. Por sua vez, Leonardo Acosta oferece pistas sedutoras para a compreensão do poder que apresenta este estilo, tanto no sentido de interface contemporânea de identidades como no sentido de identificador de origens tradicionais.

Right at this moment, Latin jazz is going through a very interesting stage of experimentation, covering a wide spectrum of styles according to the expressive needs of its artists. For one thing, old Afro-Cuban formulas such as *clave*, *montunos*, and *descargas*, used over and over to exhaustion, will eventually recede and give way to richer and more adventurous approaches, towards rhythmic diversity and freedom, harmonic and melodic subtleness, and changes in phrasing, textures, and structure. [...] On the West Coast, with a particularly multiethnic background, the scene is booming with musicians from almost every corner of the Americas. Meanwhile, Brazilian influence is growing each day, and new sounds from Mother Africa are making some musicians rethink basic concepts from A to Z. Havana's melting pot is hotter than ever.

There seem to be no more boundaries, as compositions teeter on the borderline of “world music”. And why not? After all, Latin jazz was the first step towards this all-encompassing fusion, which certainly can contribute to cultural understanding among peoples of the whole world. Of course, traditional Afro-Cuban music, like salsa and “danceable” Latin jazz, will go on, like New Orleans jazz or the everlasting blues. So, more than ever we must reject those prophets of doom who either predict the crisis of jazz or Latin jazz, or announce that globalization will bring a boring and sterile uniformity to music and the arts, which is exactly the opposite of what is happening. Latin jazz proves it, growing in depth as well as its variety of styles, and like jazz itself, proving it is definitely here to stay (Apud FERNÁNDEZ, 2002, p. 133).

Não é difícil perceber uma nítida diferença entre os circuitos correspondentes ao latin jazz, tais como acima comentados por González e Acosta, e aqueles associados ao mundo do turismo e do consumo ampliado de música e dança. Neste sentido, faz-se necessário dirigir o olhar também para os estilos que, nos ambientes auto-denominados cultos, não são considerados cultos. No seu desenvolvimento, estão entrelaçados aspectos da dinâmica de classes, da dinâmica interétnica e da construção e consolidação de nacionalidades.

Jorge Duany (1992, p.80) discute questões estratégicas sobre a assunção do merengue como estilo musical e coreográfico que se emblemizou como dominicano. Como um ritmo de origem rural, associado aos negros e mestiços da República Dominicana, logrou tornar-se uma referência identitária nacional? O autor afirma que o merengue incorporou elementos da cultura creole, de forma antitética a elementos originários do vizinho Haiti. O êxito do merengue repousa sobre a afirmação do caráter mestiço de uma cultura nacional, o que lhe permitiria distinguir-se do caráter reconhecidamente negro da cultura haitiana. Este drama genético se equaciona inclusive na própria forma musical. O ritmo vibrante dos tambores remeteriam à África, enquanto a melodia e a harmonia, à Europa.

Afinal, a República Dominicana encontrou seu caminho para se reconciliar com sua dupla origem e assim fazer-se conhecida em boa parte do mundo ocidental. Isto ocasionou, nos anos 1950, o reconhecimento do merengue inclusive pelas elites locais que, no início do século XX, não lhe eram simpáticas (DUANY, 1995, p. 71). O caso dominicano é típico: a internacionalização de um ritmo de origem popular, mesmo que não exclusivamente popular, proporciona sua legitimação interna e sua constituição como artigo respeitado na esfera da cultura. Em contrapartida, Bernardo Farias (2009) interpreta o sucesso do merengue na República Dominicana também como expressão nacionalista contra a ocupação norte-americana no início do século XX.

O primeiro registro escrito do merengue é do periódico *El Oasis*, datando de 1854 ⁶. Trata-se de uma descrição preconceituosa e etnocêntrica, como de uma dança confusa, desajeitada e indecente, lembrando a forma como o maxixe é referido no início do século XX por alguns cronistas, no Rio de Janeiro. Os primeiros registros escritos em pentagrama são da autoria do Coronel Juan Bautista Alfonseca, no século XIX. Quanto à sua origem, há desde aqueles que vêm aí uma mistura de elementos africanos e espanhóis àqueles que dão o merengue como uma dança espanhola ou uma dança africana, variando a nação ou grupo étnico ao qual se atribui sua criação: bantos, iorubás, daomeanos ou malgaxes. No que não parece haver discordância é a importância do estilo para a afirmação de uma nacionalidade dominicana.

Não é difícil compreender como, em inúmeras nações caribenhas, isto se relaciona com os padrões de consumo turístico. As redes que operam neste setor estão sempre ávidas por delinear o objeto turístico, e um elemento nuclear do objeto turístico vem ser, justamente, sua originalidade e unicidade. Afinal, apenas naquela ilha se tocariam os tambores daquela forma... Pode-se verificar isto mediante uma consulta aos milhares de prospectos turísticos que inundam as agências dos países emissores, principalmente os Estados Unidos.

Este material de propaganda mantém um apelo contínuo ao consumo do exótico – ou, como parece mais preciso, ao diferente exotizado.

Relacionada a estes aspectos, está a importância das práticas musicais e coreográficas como linguagens artísticas mais eficazes nos processos de distinção individual no Caribe (RODRÍGUEZ, 1992, p. 110). Na busca pelo sucesso num meio de difícil concorrência que costuma caracterizar o campo do espetáculo profissional, o artista – ou o grupo artístico – lança mão de diversos itens no sentido de galgar a fama e ser bem remunerado. Quando se faz propaganda de um grupo que vem de Santa Lúcia ou de Aruba, isto não quer dizer que todos os números rotulados como “típicos” ou “nacionais” sejam mesmo originários dessa ou daquela ilha. A facilidade crescente com que os diferentes artistas se comunicam e influenciam reciprocamente propicia uma interfaciamento dialógico (no sentido bakhtiniano) de elementos melódicos, harmônicos e rítmicos; em contrapartida, artistas, produtores culturais, promotores turísticos e gestores governamentais do setor não parecem ter dificuldades na administração dos contornos dessas singularidades.

Outro elemento importante nesta cadeia de identificações é que o próprio público da respectiva unidade geográfica/cultural de origem desses artistas tende a se identificar, progressivamente, com aquelas formas musicais e coreográficas que obtiveram mais êxito no exterior, o que se verifica mais facilmente entre as faixas etárias mais recentes. Não se trata apenas da fama e do êxito profissional comprovados. Trata-se também de um repertório elaborado com condições técnicas mais esmeradas e, sobretudo, produzido em condições favoráveis de divulgação.

Neste processo, um item que não costuma receber tanta atenção dos pesquisadores é a difusão dos instrumentos eletrônicos

que passam a integrar as pequenas e grandes orquestras. Trata-se sobretudo dos teclados, que permitem reproduzir centenas de possibilidades de timbres, combinações harmônicas e séries percussivas. Isto permite a uma pequena banda produzir efeitos sonoros para os quais, em outras condições, seriam necessários outros instrumentos, que, por sua vez, demandariam uma aprendizagem específica.

A informatização dos processos de produção de música vai colocar, ainda, outro elemento nesta complexa equação. Trata-se da facilidade extrema de gravar uma peça ou um conjunto delas através da mixagem eletrônica, bem como de conjugar peças de diferentes autorias e das mais diversas origens, desde que o mercado assim solicite ou aceite. A chamada pirataria tem sido tratada, freqüentemente, apenas como delito ou contravenção; isto inibe a consideração da sua importância no processo de produção de música. Pode-se editar uma coletânea de “músicas típicas” de Cuba, Porto Rico ou Martinica em alguns minutos, a partir de informações que se podem manipular facilmente.

Os Carnavais do Caribe têm se transformado progressivamente em palcos sobre os quais diversos ritmos se apresentam, no afã de divulgação. Há festivais carnavalescos em Barbados, Jamaica, Granada, Dominica, Haiti, São Tomás, Santa Marta, Antigua, Aruba, Bahamas, Martinica, Nevis, Saint Kitts, São Vicente, Belize e Panamá. Em Cuba, as cidades de Havana, Santiago e Camaguey ostentam modelos um tanto distintos de festa carnavalesca. Em Anguilla e Santa Lucia, o Carnaval tem a forma de um festival de jazz. O festival mais conhecido pelo público brasileiro parece ser o de Barranquilla, Colômbia. Chama a atenção, no universo dos sites especializados, a importância que tem o Carnaval em Port of Spain. As origens múltiplas de sua população parecem se converter, elas mesmas, em atração turística e, ao mesmo tempo, em elemento referencial de construção identitária. Percebem-se aí influências as mais variadas, inclusive do Carnaval do Rio de Janeiro.

Promovem-se também festivais carnavalescos em cidades onde a concentração de imigrantes caribenhos se desdobrou na direção de cultivar tradições das nações de origem, reinventando-as. Este tipo de festa acontece em Nova Iorque (mais especificamente, no Brooklyn), Miami, Toronto e San Francisco.

O festival de Toronto tem assumido a maior dimensão entre os congêneres, sendo um momento forte de propagação do calipso. O que parece transparecer nas fontes disponíveis na Internet é que os grandes e pequenos Carnavais do Caribe, seja no Caribe, seja nos Estados Unidos e no Canadá, são momentos especiais em que as tradições festivas de diversas origens encontram como permanecer, transformando-se continuamente. Como dizia Bakhtin com relação ao Carnaval medieval-renascentista.

A chegada do Caribe ao Carnaval de Salvador

Referindo-se à presença de elementos caribenhos em Salvador, Yukio Agerkop (2009, p.393) afirma:

Os brasileiros não têm a possibilidade de viajar para as ilhas do Caribe, também, não há migrações de pessoas do Caribe para o Brasil, em especial para a cidade de Salvador. Desta forma, não podemos apreciar traços culturais marcados da região do Caribe em Salvador.

Com efeito, não foi a partir do contato direto, seja aqui, seja lá, que a música e a dança de origem e/ou referência caribenhas alcançaram a cidade de Salvador. Desde os anos 1940, já havia considerável familiaridade com seus estilos, sobretudo o bolero e o merengue (MOURA, 2009). A música do Caribe chegou à Bahia através do vinil, da fita cassete e das ondas do rádio. Para situar melhor este evento, contudo, é necessário contextualizar este trânsito, passando pelas cidades de Belém do Pará e São Luís do Maranhão, sobretudo pela primeira.

Bernardo Farias (2009) sublinha a força da presença musical do Caribe na Amazônia, sobretudo através do rádio. O merengue é uma raiz fundamental na constituição da lambada, mediante sua interação com o carimbó e o siriá⁸. A partir de entrevistas com radialistas pioneiros na Amazônia, o autor constata a supremacia de emissoras caribenhas em algumas áreas, com relação a emissoras brasileiras. Não somente o merengue, como também o reggae, o calipso e o zouk, chegaram aos rádios de pilha nas cidades e nas vilas ribeirinhas da Amazônia. Farias explica a força avassaladora do merengue a partir da própria expansão do ritmo através da radiofonia dominicana, como elemento da política cultural da ditadura dos Trujillo, a partir dos anos 1930. Estas transmissões chegavam à Amazônia brasileira. A insatisfação causada pelo controle ditatorial das emissoras de rádio, propulsionando a diáspora de diversos músicos, terminou acentuando a força do merengue na cena internacional.

Pode-se compreender que aquilo que parece uma “explosão” de ritmos e eventos musicais amazônicos nos últimos anos não é senão a visibilização e intensificação de um processo que já vem de décadas, qual seja, a integração da Amazônia no circuito transnacional de produção e difusão de música, que tem seus pólos principais no Caribe e nos Estados Unidos. Neste processo de construção de uma radiofonia amazônica⁹, pode-se destacar alguns personagens como representativos ao mesmo tempo da iniciativa local e da influência caribenha.

Diversas fontes digitais informam que os radialistas Paulo Ronaldo e Haroldo Caraciolo, desde os anos 1970, passaram a chamar de lambada o repertório que, tendo se formado a partir da onda do merengue no Pará, passava a adquirir certos traços locais. O compositor e intérprete baiano Gerônimo reconhece em Haroldo Caraciolo a primazia na denominação. Alguns sites se referem ao mote que esses radialistas usavam: “Agora vou tocar uma lambada para vocês”.

Segundo Carlos Alberto de Aguiar (2009), coube ao Mestre Vieira, ao utilizar a guitarra na fusão do carimbó de pau e corda com o merengue, denominar o novo ritmo plasmado no Pará como guitarrada de lambada. Parece haver certa convergência entre os cronistas da lambada. Marcelo Damaso (2009) reporta que Pio Lobato, músico da banda Cravo Carbone, reconhece Lambadas das quebradas como primeiro disco desse estilo, cujas faixas foram compostas em 1975, mas só em 1978 seriam gravadas. Outro personagem cuja memória não se pode olvidar, ao tratar da lambada, é Pinduca. Inúmeras fontes digitais o colocam como “o pai da lambada”, “o criador da lambada”, etc. Com efeito, parece ter sido através de seu trabalho que a lambada se difundiu com esse nome para além das fronteiras do Pará. A primeira composição gravada com esta denominação corresponde à faixa simplesmente chamada *Lambada*, tendo entre parênteses, como subtítulo, “sambão” [disco: “No Embalo do Carimbó e do Sirimbó”, v. 5. MC, 1976].

Ora, este movimento chega à Bahia no final dos anos 1970, contagiando vigorosamente não somente os ambientes dos bairros populares, como também setores das classes médias. O paraense Carlos Santos e o cearense Beto Barbosa desempenharam papel importante neste sentido, como autores individualizados. A composição “Quero Você”, de Carlos Santos e Alípio Martins, foi a mais executada no Carnaval baiano de 1982. Este repertório era intensamente praticado nos bares, nos pontos de lazer dos bairros, nas praias, nas festas. A lambada é o denominador comum dos estilos caribenhos e paraenses que inundaram a cidade e se impuseram na cena do Carnaval, sem que fossem executados pelos trios elétricos. O rádio veiculava insistentemente seu repertório e certamente nenhum ritmo foi mais dançado que este nas festas de verão do início dos anos oitenta.

A série *Lambadas Internacionais*, correspondendo a

onze discos, alcançou grande sucesso, especialmente o número 2, com as faixas “Cuisse La”, “Ail Couyonnée”, “Le Petit Chaperon Noir”, “Pas Sait en Di Ou e Yo Vouai Ou”, de Michael Nerplat, e “Faux Jetons”, de Christian Léon, e “O La Ou Te Ié”, de J. P. Feury♦. A seleção do repertório é de Carlos Santos e o verso da capa disponibiliza seu endereço em Belém do Pará. O creole não era decodificado pela multidão enquanto letra; os lambadeiros, em contrapartida, se encarregavam de formular letras alternativas para essas lambadas, ao tempo em que sua coreografia era enriquecida com passos muito sensuais. Ruas e avenidas inteiras de barracas lançavam mão desse repertório no Carnaval. Num universo de 100 pessoas que praticaram a dança da lambada em sua juventude, nos anos 1980, e foram entrevistadas para a elaboração deste artigo, nenhuma recordou do nome do autor ou do nome de uma canção sequer. A identificação de cada peça se realizava pela sua ordem no LP respectivo e pelo número do LP. “O pessoal gostava mais da segunda, no disco número 6” (M.B.S., 19.07.2009). “Eu preferia aquela que dizia: ‘Zizi...’ (M.C.T., 19.07.2009). Ora, o merengue já conotava, em Salvador, “música de preto e de pobre”, “coisa brega”, “música de gente baixa, que não presta”, “música de tesão” (MOURA, 2009). A lambada tornou-se, assim, o estilo mais emblemático da música e dança de forte apelo erótico. Um local que se fazia referência da difusão deste repertório era o bar Pecado Rasgado, situado num terreno próximo do Pelourinho.

Além de Carlos Santos e a série *Lambadas Internacionais*, pode-se ainda citar os discos de Teixeira de Manaus, saxofonista que obteve êxito com disco homônimo, de 1981, e The Chance Michael Group, com o disco rebatizado *Deboche, a Nova Dança*, cantado em inglês. O volume 2 da série *Carnaval Antillais*, rebatizado como *O Som das Lambaterias*, apresenta o conjunto Hyppolyte de Franquette, martinicano, cantado em francês. Destacou-se a faixa “Le Bal Masqué”, de D. Vangarde e J. Kluger, que

fala de um baile de máscaras em que se misturam personagens históricos célebres e aqueles da *commedia dell'arte*. A aceitação maior desse tipo de lambada vem inclusive de que as faixas duram vários minutos e o disco todo está num ritmo quente, convidando à dança, podendo-se colocá-lo no prato por cerca de uma meia hora sem o cuidado de trocar de faixa ou de lado.

A partir de 1985, o crescimento da música produzida na Bahia e relacionada ao verão, ao turismo e ao Carnaval pode ser interpretado como a configuração de uma interface de estilos musicais, a axé music. Ora, no concerto de referências da brasilidade, a Bahia – mais precisamente, Salvador e seu Recôncavo – comparece como sede da mestiçagem, da música e da dança identificadas com o erotismo tropical, de tradições religiosas de origem africanas. O crescimento de seu Carnaval e a publicidade maior que passou a ter, a partir de então, correspondendo ao incremento do turismo, deu-se em consonância com essas referências já conhecidas pelos públicos brasileiros, reforçando-as. Dois artistas merecem ser destacados neste processo pela sua atuação especialmente criativa. Trata-se de Gerônimo e Luiz Caldas.

A primeira incursão de Gerônimo pelos ritmos calientes é *Mensageiro d'Alegria*, em que o ijexá está misturado à salsa [álbum homônimo, Polygram, 1983], predominando o acento caribenho. A salsaJubiabá [disco *Eu sou negão*, Continental, 1986] marcou o estouro máximo do ritmo em Salvador. Foi provavelmente a peça mais coreografada daquele ano, obrigatória em qualquer tipo de festa no meio popular. Os teclados já aparecem fortemente nas vinhetas e ornamentos; a marcação do ijexá permanece na associação entre baixo e percussão. No disco *Dandá* [Continental, 1987], o ritmo quente apareceria mais deslavado na “Lambada de Delícia”, parceria com Bego. “Abafabanca”, em parceria com Ari Dias, é uma salsa que conta

do prestígio dos petroleiros nos anos cinquenta e sessenta, assinalada pela aquisição de eletrodomésticos.

Luiz Caldas, já conhecido pela sua participação no Trio Elétrico Tapajós e na Banda Acordes Verdes, ascende para a carreira solo com o disco *Magia* [1985]. Em algumas faixas, o contratempo é marcado pelos teclados e bateria mecânica. Causa impacto o estilo fulgurante da interface do artista, mantendo grande sucesso durante vários anos. Para alguns, a composição “Nouai”, de Val Macambira e Enzo, bem como “Magia”, do próprio Luiz Caldas, são uma espécie de merengue; para outros, “Nouai” é uma salsa. Para outros ainda, Luiz Caldas misturou tudo que havia no ar, seja a música do Caribe, o reggae, o afro, a batucada e a marcha.

Nesse ínterim, a cantora Sarajane explode com o disco *Rio de Leite* [1986]. Tratava-se de ocupar rapidamente um espaço na cena em que a música dos blocos afro e o merengue já se haviam consolidado. “MerengueDeboche”, de Oswaldo e Missinho, é o protótipo do deboche, uma adaptação facilitada do merengue. Muito semelhante ao despontar de Sarajane foi o de Jorge Taime, que em 1986 lançou “Mistura de Deboche”, com arranjos simples para bailes de verão.

Djalma Oliveira apresentou já em 1987 o disco *Merenguexá*; este nome aponta uma síntese entre o merengue e o ijexá, um dos ritmos mais conhecidos e apreciados do candomblé. As faixas arrematam a natureza tropical, a magia do Caribe, a ilha de Itaparica, ícones do Carnaval e da tradição dos orixás, heróis negros, ídolos do reggae e referências à ancestralidade. Algumas letras se prestam a duplo sentido, não fazendo diferença se se trata de um ijexá, um samba-reggae, um xote ou um deboche. Em *Cada Pedra do Pelô* [1988], a faixa “Oiê Cubana”, de Fredy Vieira, é emblemática da forma como o merengue passou a integrar o universo da axé music. Meio mundo parece se encontrar aí, numa reconstrução alegórica do mapa da diáspora da música caribenha no Carnaval:

Oiê Cubana
Oiê Cubana
Pano da Costa da
Mesopotâmia Suriname cai
na salsa
Salsileto Mandiopan
El Caribe buena
siera Tangerinas e
mamão O sol lá nas
Bahamas Se
esparrama pelo chão
Banana banana banana
split Banana que bana que
bana ê ô Ô ô ô

A banda Papa Léguas se firmou como um espaço de divulgação de hinos dos blocos afro e de merengues, exaltando também a sensualidade tropical e mestiça. No disco *10 anos* [1988], percebe-se uma insistência difusa na idéia de democracia racial, associada a uma Bahia em que as pessoas se irmanam embaladas pela dança. Em *Salvador* [1989], há peças de duplo sentido, em ritmo de merengue, mais que adaptações dos blocos afro.

Um traço que se pode creditar em boa medida às figuras de Luiz Caldas e Gerônimo é o realce do cômico na moderna música baiana de Carnaval. A música e a dança para fazer rir, o destaque para pormenores especiais, tudo isto se completa com um outro traço da maior importância no moderno Carnaval soteropolitano: a sensualidade, ora discreta e romântica, ora incisiva, explosiva e deslavada. Este traço está de certa forma associado à onda da lambada. Em 1989, Luiz Caldas teria grande repercussão com “Mademoiselle”, versão de “O La Ou Te Ié”, de J. P. Feury, presente no segundo disco da série *Lambadas Internacionais*.

Enfim, a expressão ritmo caliente, seja no singular, seja no plural, passa a constar freqüentemente no ambiente musical de Salvador, que experimentava então um notável crescimento. Entretanto, não somente o merengue tinha acolhida como música associada ao Caribe. No bairro do Rio Vermelho, um bar montado num vagão de locomotiva instalado num terreno particular era o ambiente em que se apresentava a Rumbaiana, banda formada pelo alemão Klaus Peter Jaeke e pelo suíço Dini Zambelli, contando também com a participação de músicos de várias nacionalidades, inclusive um cubano. O grupo se apresentava com um estilo próximo do latin jazz, sobretudo pela primazia dos metais, atraindo clientela de classe média. Percussionistas que se tornariam famosos no âmbito do Carnaval, como o próprio Carlinhos Brown, passaram pela Rumbaiana.

Algumas bandas de axé music passaram a gravar números de lambada no seu repertório, ou fazer referência ao Caribe e sua música. É o caso dos Novos Bárbaros, cujo segundo álbum se chama *Estrela do Caribe*.

Carlos Neto lançou em 1987 o álbum *Brilho no Olhar*, com repertório misto de galope, deboche, xote e balada. Seu sucesso maior, naquele Carnaval, foi o “Merengue do Flerte”. Em “Dança Louca” [1990], o compositor e cantor investe mais no merengue, com arranjos baseados na bateria mecânica, em que os teclados marcam as batidas do samba-reggae.

A Banda Mel também participou da onda da lambada e do merengue. No disco *Prefixo de Verão* [Continental, 1990], a faixa “Le Fudez Vous”, composição de Dito, repercute as *Lambadas Internacionais*, então já fora de moda:

Chá de alumã, ioiô
Cachaça tem todo dia
Caboclo que vem de Angola
Tem a cara da Bahia

É djambo, djambo, djambô
É Jacutinga
Remexe,
mexe Bumba
lelê Esfrega,
esfrega Na
nossa ginga É
rendez-voz La
société

E só quem tem mãe no mangue é quem não dança
Com medo de revelar a sua herança
Aiê...
No rala rala que aprendi na França
Alons enfants de la patrie, balance a pança

Le fudez vous
Petit pois
Mumu, xoxó
Armário de mulher dama
Tem gravata e paletó

Tem michelê
Saracucu
Maculelê
Tem pó de Exu
Que é prá acabar seu calundu

É de doer quando não tem o que comer
É de lenhar quando só tem amor prá dar

E só quem tem mãe no mangue é quem não dança...

O primeiro disco (e homônimo) do *Cheiro de Amor* veio a público em 1987, com a Banda Pimenta de Cheiro, já se destacando aí a cantora Márcia Freire, o baixista Marinho e o tecladista e compositor Zé de Henrique. O segundo disco, *Salassiê* [1988], continua insistindo no merengue; canção-

título, de Carlos Pita, é um merengue que associa o reggae à realeza do imperador etíope. No mesmo disco, a banda investe na imagem da baiana e do baiano sensuais que encantam o mundo com sua dança. A peça que exalta mais fortemente a conexão entre Bahia e Caribe é “Baiana Merengueira”, composição de Jorge Dragão e Marinho que teve grande repercussão na voz de Márcia Freire e dezenas de outras cantoras que se apresentavam incessantemente com esta temática da sensualidade tropical de que a Bahia seria a sede.

Um dia vim lhe despertar
Oh, meu bem
Te conquistei quando dancei como ninguém

Quando vi a menina de Salvador
Dançando decote com paz e amor

Seu coração se encantou logo prá ela
Cantou uma canção de amor
Que vamos cantar

A baiana merengueira, ê, ô
A baiana merengueira, ê, ah

A banda Fogo Baiano gravou em 1988 o disco *Nada de Cor nas Peles*; em 1990, lançou *Fogo Baiano*. Em ambos, reúne forró, ijexá, reggae e merengue. Caminho semelhante foi trilhado pela banda Frutos Tropicais, que em 1988 rebentou com disco homônimo fazendo grande sucesso com uma série de merengues de letra de duplo sentido, destacando-se “Céu da Boca”, de Ronaldo Marcel.

Em 1989, o grupo Kaoma, formado por franceses e brasileiros, tendo adquirido os direitos autorais de diversos grupos latino-americanos, estourou no mercado, alcançando êxito também na Europa, como ícone do exotismo tropical.

É significativo que, na capa do seu primeiro disco que estourou no Brasil, *Kaoma Worldbeat* [CBS], leia-se: “Esta é a lambada que conquistou a Europa. 1º lugar na Bélgica, Espanha, Portugal, Alemanha e França. 3 milhões de cópias vendidas”. Seu campeão de vendas no Brasil foi “Chorando se foi”, versão de “Llorando se fue”, peça boliviana inicialmente da autoria de Gonzalo e Ulisses Hermosa González, gravada pelo grupo também boliviano Los Kjarkas, identificado com a música andina daquele país.

Emplacou em larga escala na voz da cantora brasileira Loalwa Braz, radicada em Paris¹⁰. Um de seus versos diz: “Lambando estarei ao lembrar deste amor que um dia foi rei”. O clip disponível na Internet para esta peça indica as conotações com que a lambada se difunde pelo mundo e como chega ao verão da Bahia. Trata-se de uma cena em barraca de praia, com música, dança, sorrisos, emoções exuberantes e, no centro da trama, um envolvimento afetivo e sensual entre um menino mestiço e uma menina loura. O dono da barraca, branco, reprime o namoro dos meninos; no final, a cantora seduz este proprietário, que sorri para o amor entre o menino mestiço e a menina loura, num clima de efusão coletiva contagiante. A cena integra instrumentos os mais variados, inclusive a sanfona. A mesma tornou-se conhecida também na gravação de Márcia Ferreira.

Estes são alguns dos intérpretes, compositores e grupos musicais que se destacaram no âmbito do Carnaval baiano estando, de alguma forma, conectados com a onda de expansão da música de origem caribenha pelo mundo.

Os ritmos calientes depois da moda do merengue e da lambada

Os anos 1980 viram o apogeu da lambada na Bahia. Como desdobramento do êxito no Carnaval de Salvador, anos depois, a cidade de Porto Seguro atrairia uma ampla clientela turística de mineiros, goianos, brasilienses e capixabas, além de

italianos e franceses. Entretanto, como toda moda, a lambada viria a refluir. Nos anos 1990, a axé music já contava com um esquema empresarial de dimensões consideráveis, o que dificultava o crescimento de outros estilos musicais. Na interpretação de diversos artistas baianos, como Luiz Caldas, o panorama musical dos anos 1980 era mais variado e eclético, coexistindo diversas formas de expressão no mesmo espaço. Ainda assim, não se deixou de ouvir e dançar lambada.

A banda Salsalidro, criada em 1996 pelo uruguaio Jorge Záraph, identificado como compositor de axé music, apresentou-se com êxito em diversos ambientes, inclusive festivais fora de Salvador. Tocava salsa, mambo, merengue e o son, além de reelaborações de repertório brasileiro. A lambada se fazia presente, eventualmente, no repertório de intérpretes da axé music, como Margareth Menezes e Ivete Sangalo. A Rumbaiana voltou a se apresentar no século XXI, com destaque para o trompete de João Teoria. Alguns bares do Centro Histórico promovem, eventualmente, shows de música de origem caribenha, notadamente a salsa, durante a temporada turística de verão. Em 2003, o álbum *Carlinhos Brown e Carlito Marrón* [Ariola], com a canção “Carlito Marrón”, de Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes, tenta estabelecer uma conexão entre diversos ícones da pluralidade musical latino-americana, o que não deixa de configurar uma forma de candidatura aos prêmios relacionados à *world music*.

A capital da música de origem caribenha na Bahia é a escadaria do Passo, no Centro Histórico, onde Gerônimo, toda terça feira, mantém suas apresentações. Continuam predominando no seu trabalho a salsa e o ijexá. O disco *Eu te Amarei* [1998] contém arranjos de ijexá, salsa e samba de caboclo. A Banda Mont Serrat, com orquestrações sofisticadas, continua a cada semana a aventura de descobrir infinitas combinações que se pode arrancar dos instrumentos quando se interficiam recursos

de diferentes ritmos.

Nos meios populares de Salvador, a preferência musical dos jovens e adolescentes, bem como de boa parte do público adulto, recai hoje sobre o pagode e o arrocha, dois ritmos bem diferentes entre si, ambos recorrendo ao apelo à sensualidade. Alguns elementos rítmicos permitem estabelecer paralelos entre o arrocha e o bolero, ainda que o primeiro não mostre a elaboração com que o segundo fez tanto sucesso nos anos 1950. Entretanto, a associação maior entre um ritmo de origem caribenha e outro tradicionalmente brasileiro se verifica hoje entre a lambada e o forró eletrônico. Este último não guarda coisa alguma da temática do baião, do xote ou do xaxado; contudo, alguns elementos dos compassos desses ritmos se entremeiam ao compasso da lambada. É possível que a presença da sanfona nas formas de lambada popularizadas a partir dos anos 1990 – com o Kaoma, por exemplo – tenha lubrificado os mecanismos dessas trocas. Isto, porém, já seria matéria para outros textos.

O que se pode afirmar, a partir da inspiração no dialogismo bakhtiniano e na perspectiva de abertura cultural radical de Leonardo Acosta, é que o Carnaval de Salvador foi um palco em que os ritmos calientes do Caribe se desempenharam com intensidade e desenvoltura, envolvendo-se voluptuosamente com outros ritmos. Tanto que, passadas duas décadas do seu apogeu, nenhum dos seus praticantes se recorda da lambada como um ritmo estrangeiro. Tal como cultivada nos anos 1980 na Bahia, a lambada era um ritmo baiano, sem deixar de ser caribenho.

Uma análise comparativa entre este processo e outros verificados em demais regiões bem poderia contribuir para uma compreensão mais profunda da dinâmica musical contemporânea, para além dos limites mesquinhos da “música de cada país”.

O que parece anacrônico não é a identificação das origens de estilos musicais em determinadas nações ou cidades, e sim os critérios de “autenticidade” que não consideram a legitimidade

das mudanças sofridas por esses estilos na sua trajetória de mundialização. Outro item que permanece polêmico e demanda uma reflexão mais generosa é a tensão entre o que seria “culto”, sofisticado, elevado, e o que seria “brega”, mal feito e grosseiro. A música caribenha tem tido o poder, nas últimas décadas, de penetrar ambientes os mais diversos, com rótulos relacionados a um ou outro pólo desse binômio.

Aos efeitos de concluir este artigo, pode-se pretender que o Caribe é o nome de um lugar tanto quanto de uma imensa e poderosa interface cultural; ou ainda, de uma usina incansável de produção de sentido para o humano. Quem sabe, o lugar do Caribe é o mundo.

Notas

1 Este artigo está relacionado à pesquisa Beduíno com Ouvido de Mercador – um documentário multimídia do Carnaval de Salvador dos anos 1950 aos 1980.

2 Agradecimentos a Juan Pablo Estupinan, Luiz Caldas e Gerônimo.

3 O termo *intertextualidade* é mais freqüente entre os lingüistas, hoje. Sua utilização se deveu inicialmente à iniciativa de Julia Kristeva.

4 O álbum *Fina Estampa*, de Caetano Veloso, lançado pela Polygram em 1994, reúne canções de diversos países latino-americanos difundidas entre os anos 1930 e 1960, incluindo diferentes ritmos, com certo destaque para o bolero.

5 Nascido em Manhattan e criado no Bronx, Andy González interagiu com dezenas de músicos caribenhos em sua cidade natal, participou da criação das bandas Libre e Fort Apache. Seu desempenho foi fundamental para a consolidação do latin jazz como estilo contemporâneo.

6 Como se pode constatar no texto *Merengue* [200?], disponível no site chileno *Planeta Salsa*.

7 O carimbó tornou-se amplamente conhecido pelo público brasileiro através de Fafá de Belém, nos anos 1970, interpretando arranjos de diversos sucessos de Pinduca, compositor paraense.

8 A maior parte das informações sobre a dinâmica da expansão

radiofônica na Amazônia e sua conexão com os sucessos musicais que daí alcançaram boa parte do Brasil, chegando até a Bahia, está disponível em sites cuja consideração pormenorizada extrapolaria os limites deste artigo.

9 Os cantores e compositores são provavelmente maritínicos ou porto-riquenhos. É lamentável a lacuna de informações sobre esses grupos. Os discos parecem regravados a partir de originais de imigrantes radicados nos Estados Unidos e não oferecem dados além do nome dos compositores.

10 Esta lambada ainda é executada no Carnaval de Salvador, sobretudo pela banda de Ivete Sangalo.

Bibliografia

ACOSTA, Leonardo. *Música e descolonização*. Tradução por Carlos Caetano. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

AGUIAR, Carlos Alberto de. “Banda Calipso: um ritmo da Amazônia Caribenha pai-dégua demais”. *Brega Pop*, Belém, 2009. Disponível em:

http://www.bregapop.com/home/index.php?option=com_content&task=view&id=50&Itemid=835. Acesso em: 9.ago.2009.

AGERKOP, Yukio. “Fronteiras e movimento cultural entre o Caribe e Salvador: o samba-reggae, o merengue e o reggae”. *Revista Brasileira do Caribe*. Brasília: Universidade de Brasília, Centro de Estudos do Caribe no Brasil, v. 9, n. 18, p. 389-400, jan.-jun. 2009.

BAKHTINE, Mikhail. *La Poétique de Dostoievski*. Tradução por Isabelle Kolitcheff. Paris: Ed. Du Seuil, 1970a.

BAKHTINE, Mikhail. *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Tradução por Andrée Robel. Paris: Gallimard, 1970b.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2006.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Tradução por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CHARTIER, Roger. “Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

DAMASO, Marcelo. “Norte: caldeirão de misturas”. *Revista da*

- Cultura*, São Paulo, n. 18, jan 2009. Disponível em:
<http://www2.livrariacultura.com.br/culturanews/rc18/index2.asp?page=especial>. Acesso em: 9.ago.2009.
- DUANY, Jorge. “Ethnicity, identity, and music: an anthropological analysis of the Dominican Merengue”. In: BÉHAGUE, Gerard. *Music and Black Ethnicity: the Caribbean and South American*. Miami: North-South Center, University of Miami, 1992, p. 65-90.
- FARIAS, Bernardo. “Desvendando o Caribe no Pará”. *Brega Pop*, Belém.2009. Disponível em:
http://www.bregapop.com/home/index.php?option=com_content&task=view&id=4956&Itemid=835. Acesso em: 8 ago.2009.
- FERNÁNDEZ, Raúl. *Latin Jazz: the perfect combination*. Tradução por Liliana Valenzuela. San Francisco: Chronicle Books LLC, 2002.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução por Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.
- MANUEL, Peter. *Caribbean Music. From Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.
- MERENGUE. *Planeta salsa*, Chile [200?] Disponível em: <[www. planetasalsa.ch/fileadmin/merengue_es.pdf](http://www.planetasalsa.ch/fileadmin/merengue_es.pdf)>. Acesso em: 10 ago.2009.
- MOURA, Milton. “Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia”. *Revista Brasileira do Caribe*. Brasília: Universidade de Brasília, Centro de Estudos do Caribe no Brasil, v. 9, n. 18, p. 361-387, jan.-jun. 2009.
- RODRÍGUEZ, Olavo Alén. “The afro-french settlement and the legacy of its music to the cuban people”. In: BÉHAGUE, Gerard. *Music and Black Ethnicity: the Caribbean and South American*. Miami: North-South Center, University of Miami, p. 110-117, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine et le Principe Dialogique. Suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris: Editions du Seuil, 1981.

VARGAS, Herom. “O enfoque do hibridismo nos estudos da música popular latino-americana. Rio de Janeiro”: In: *Anais: V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <[http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/HeromVargas.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/HeromVargas.pdf)> . Acesso em: 5 ago. 2009.